

〈共同研究報告〉

ドイツ・ハイクの生成と俳句再評価

依 岡 隆 児

はじめに

ドイツにおいて、「ハイク」はいまや詩人なら一度は試みたと言われるほど、抒情詩の一ジャンルとして定着している。最近でも、詩人グリューンバインが二度来日し、俳句風の作品を残しているし、⁽¹⁾ギンスター・グラスの最近の詩にも「ハイク」らしき短詩が散見する。グラスは見開きにアクリルの水彩画に自筆の詩も書き込んだ詩画集『本を読まない人への贈り物』(一九九七)の詩を「ハイクの」な詩と呼んだ。⁽²⁾また、単に日本学の研究領域であるにとどまらず、一般市民の愛好家が実際にドイツ語で「ハイク」を作り、すでにハイク集も出している。ケルンやフランクフルトなどでハイク愛好グループも結成されたり、学校で教育の一環として導入されるなど、「ハイク」はドイツですっかり定着している。

こうしたドイツにおける「ハイク」の広がりのはじめは、十九世

紀末からのドイツ人日本学者による俳句紹介と一九一〇年代からのドイツにおけるフランス・ハイカイの受容を通して、俳句が間接的にドイツ語圏へ伝えられたことにある。やがて俳句はドイツにおける短詩形式の抒情詩と融合し、独自の「ハイク」となり、近代詩の表現形式(リルケの事物詩、ウィーン・グループのコンクレート・ポエジーなど)にも刺激を与えていった。

だが、イギリスやアメリカ、フランスにおける俳句受容とその独自の展開については、研究の蓄積があるが、ドイツ語圏に関しては、こうした「ハイク」の広がり割に研究が少ない。他の国における俳句受容とドイツ語圏のそれとはどう関連し、どう違っているのかを明らかにする必要があるだろう。

一方、日本の俳句に触発されたドイツの「ハイク」という「モダン」な詩が、今度は日本に逆輸入されて日本の文学において受容され、影響を及ぼしていった。こうした交流から、新たに「ハイク」

の文芸ジャンルとしての可能性（自然詩・生活詩としてのハイク、連詩的「座」の形式）も生まれているのではないだろうか。そこでここでは、こうしたドイツと日本における文学の交流（交感）のあり方を、「ハイク」という文芸ジャンルを通して考察し、モダンと伝統の出会いや、海外からの評価をきっかけとした自文化や民族性の意識化という問題に言及してみたい。以下、ドイツ語圏における俳句受容を概観し、次に「情調」と「象徴」という概念との関わりを中心に、ドイツ語圏での俳句評価を基にした日本における俳句の再評価の動向を跡づけ、最後に「ハイク」の国際化とその近代詩変革への影響を見ていくことにする。

一 ドイツにおける「ハイク」

俳句はドイツでどのように受容されてきたのだろうか。ここではドイツ語圏における俳句の紹介と模倣、ならびにフランスの「ハイカイ」經由の影響、さらには第二次世界大戦後のドイツ・ハイクの自立の動きを、概略的にみえてみる。

一 俳句受容略史

加藤慶二『ドイツ・ハイク小史』⁽³⁾によると、ドイツでの最初の俳句受容は、アルノー・ホルツの『ファンターゴス』（一八九八―一九〇九）に俳句的表現を使ったこととされる。ただ、これに関しては、彼は「ハイク」を作ったというより、俳句に刺激されて書いたとい

うべきであるという見方もある。⁽⁴⁾俳句に較べれば彼の詩は雄弁であるし、日本の詩人の詩的なつましきには欠けているとされている。さらに、P・エルンストの詩集『ポリメーター』（一八九八）にもハイクの影響がある。

日本学の方では、K・フローレンツが『東方からの詩人の挨拶——日本の詩集』（一八九四）で万葉集・古今集などを紹介している。彼は後にハンブルク大学日本学科学科主任教授になり、弟子としてツアハルトらを育てた。彼はここで、イマジニストに影響を及ぼす荒木田守武の句（「落花枝に帰ると見れば胡蝶かな」）を紹介している（イギリスのアストンの『日本文学史』（一八九九）でも「ハイカイ」が紹介され、ここにもこの荒木田の句の訳があった。ちなみに、フローレンツの『日本文学史』（一九〇九）から俳句の三行形式での独訳が始まったとされる。⁽⁵⁾さらに、『ドイツ・ハイク小史』によると、アントン・ライザーが「古代日本の春の詩」（雑誌『自由の地』一九〇四年六号）で俳句を紹介しているが、これはアストンの『日本文学史』からの重訳である。またライザーは日本の感情と想念を誤って判断したとみられている。P・エンダアーリング『日本の短篇小説と詩歌』（一九〇五）でも「花見」についての誤解が指摘されている。O・ハウザー『日本の文学』は一九〇四年に出され、俳句を紹介しているが、J・クルト『過去千四百年間の日本抒情詩』（一九〇九）は、日本人の協力で書かれたが、ここでは短歌と俳句はジャンルとして区別されていない。日本学研究者ではなかったクルト

は、短歌(ウタ)を五行三十一音節の形式に、「発句・俳句・俳諧」ならば、三行十七音節の形式に移したのである。ちなみに、俳句を三行で訳したフロレンツは俳句を警句(エピグラム)と見、ハウザーは芭蕉を格言詩人と呼んだ。⁽⁷⁾

その後、J・バープやハウザー『日本のウタ』(一九二二)も俳句を扱った。また、クラブントの「芸者お仙の歌」(四行)(一九一八)は、ドイツ語のハイク風の短詩である。療養中に知り合った日本人医師の影響とみられる。彼は日本と中国をしばしば混同しており、俳句とは程遠く、観念的である。H・ペトゲの『日本の春』(一九二二)は、日本の抒情詩は墨絵のようであると、暗示する力、印象主義的性格を強調しているが、個々人の性格は強く表現されないとした。また、俳句は中国の文芸と正反対だとみなしていた。⁽⁹⁾ このように、ドイツ語圏における俳句受容の初期には、外国経由の間接的なものがあるなど、不完全な紹介や誤解が多く、体系だった紹介というよりは、東洋趣味の一種として、もしくは短詩型の新しい詩形式のひとつとして受け入れていたと考えられる。

ーニフランツ・ブライ、イヴァン・ゴル、ライナー・マリア・リルケ
一九一〇年代から二〇年代にかけては、フランス経由での俳句受容が見られる。ブライ、ゴル、リルケの三人を中心に、この時代のドイツ語圏での俳句受容の動向をみてみる。

ゾンマーカンフ⁽¹⁰⁾によると、フランスの印象主義の影響を受けた

Hai-Kai-Modeは二十世紀初め、リルケのほか、ブライ、ゴルらによって担われた。ゴルは、ハイクは遊びを有したセンチメンタルな三行詩であるとした。⁽¹¹⁾ リルケは禅に近づくなかでフランスのハイカイに出会った。そしてドイツ・ハイクはブライとゴルの出版物で頂点に達したのだ、としている。

ちなみに、この三人はドイツ語圏とはいえ、その周縁の地の出身で、バイリンガルだった点で共通点を持つ。こうした「周縁性」が日本の俳句を新しい刺激として受け入れることを可能にしたのではないだろうか。この三人については、ビュアシャーパーも同様にドイツ・ハイク形成の中心だったと見ている。彼女によると、フランスの印象主義のドイツ文学への影響で、一九一〇年から一八年の間の時期に、日本の「Haikai」詩についての知識がドイツへ届いたという。「ハイカイ」と呼ばれるフランスのハイクを推進していたクーシュー、ヴォーカンスらは『新フランス評論』(一九二〇)などに依拠していたが、このグループと関係を持ったのが、フランツ・ブライ(一八七二—一九四二)だった。ビュアシャーパーはブライについてこう述べている、「ハイクの背景に、私たちは絵に通じた人と、内容的結びつきと形式的な構造に対する繊細な感覚を感じる。ドイツのハイクの普及については、フランツ・ブライの一九二五年刊行の論文“Haikai”が大きな役割を果たした。彼はハイクについて『ほんのわずかな空間をもつ小さな絵によって三行、もしくは二行でも、的を射たアクセントを有している』(Sakanishi, 1978,

545とする。彼の理論的な発言では自作による例示がなされていた⁽¹³⁾。このように、ビュアシャーパーはブライのドイツ語圏俳句受容の先駆性を指摘している。さらに、当時の俳句受容をめぐる一般的状态について、「ここから読み取れることは、(中略)ドイツのハイク普及と、両大戦間の同盟関係にあった若者たちの中に、それが押し入ってきて、作用していたということである⁽¹⁴⁾」としている。

イヴァン・ゴルも一九一九年にパリへ行き、日本の詩について示唆を受けている⁽¹⁵⁾。ゴルは世界大戦中、チューリッヒに、そして、一九一九年にパリへ行き、シャガールやブルトン、自動筆記で知られるパウル・エルワール(一八九五—一九五二)と知り合った。エルワールはハイカイ詩人の一人で、彼に日本の詩を示唆したとされる。ゴルは『ノイエ・ルントシャウ』誌(一九二二)に「日本の詩は世界を表明するために、僅か三行の詩句で事足りる」と書いている⁽¹⁶⁾。ただし彼はここでは俳句とは言わず、日本の短歌のこととして述べている。堀口大学のフランス語の詩をドイツ語に翻訳紹介して、「日本タンカの簡潔性」を主張したのである。シュースターは「シユルレアリスムを先取りする詩は今日ではさほどインパクトはない。しかし、興味深いのは、ここでは——パリとロンドンにおいてと同様に——日本の詩の力を借りて、自分たちの詩を改良しようとしていたことである。翻訳、翻案詩、オリジナルなインスピレーションがひとつになってニュートラルな創作プロセスになる⁽¹⁷⁾」として、ゴルが日本の「タンカ」をヨーロッパのモダンな詩の運動に対して大

きな影響力を持っていたと解釈している。そのゴルは「ハイ・カイ」(『文芸世界』四十六号、一九二六)で“Zwölf Hai-Kais der Liebe”を含む自作の「ハイク」を披露し、「ハイク」を「詩的Epi-gramm」で、可能なかぎり少ない言葉で可能なかぎり集中したイメージと、広やかな感情を呼び起こすもの」と定義している。ちなみに、この論文は日本の俳誌『層雲』でも引用されている⁽¹⁸⁾。

「ハイク」はライナー・マリア・リルケ(一八七五—一九二六)によっても試みられた。リルケは北斎によって日本に関心を持ち、一九〇五年から十年間東京で暮らしたネルケ夫人やその家政婦松本朝子から俳句について聞いていた。『茶の本』を薦められてもいる。その後、彼は『新フランス評論』(一九二〇年九月号)とクーシューの『アジアの賢人と詩人』(一九一六)を手に入れ、フランス経由で俳句を知り、自らもハイク風の詩を作るようになる。ビュアシャーパーはこれらの「ハイク」について、このジャンルの形式的・内容的判断基準はあまり知られなかったのだろう、としているが、一方で彼女は、リルケだけが「ハイク」に秘められた禅精神に非常に近づいていった、と評している⁽²⁰⁾。リルケが禅の文脈でハイクを捉えていたとする指摘は興味深い。リルケのハイカイ詩(「ハイク」は一九二〇年にドイツ語による一句、フランス語による一句、二六年にフランス語による一句の計三句だが、さらに二五年の遺書にある「墓碑銘」も、後述するように、「ハイク」と見なす説もある。その他、クラブントは「ハイク」を書くという意図のもとすでに

作っていた自作の詩を、「日本人の抒情形式の模倣」と呼んだ。また、第一次世界大戦で日本で俘虜となったハンス・カンツイウス（一八八七—一九六九）は、一九一四年から二〇年に東京、神戸に住み、ハイクを試みているというが、詳細については不明である。

一三 第二次世界大戦後

第二次世界大戦後のドイツでは、俳句受容とドイツ・ハイクの展開はどうだったのだろうか。⁽²¹⁾まず、マンフレート・ハウスマンが『愛と死と月夜』（一九五二）で俳句の独訳アンソロジーを出したが、注目に値する。その序で加賀の千代女の句を引き、電報のようだが、これが詩なのか、と戸惑われるかもしれないが、俳句では形式と内容は分けられない。日本の詩の特性は象徴と暗示であり、俳句がその中心的役割を果たしてきた。だが、ドイツ語の *Dichtung* も圧縮するものが「詩」であることを語源的にとどめている、と述べ、「花を種子に遡って、ドイツの精神の土壌に種子として移植する」ことがこの訳詩集の目的であるとしている。彼は日本と西洋の詩形式の比較をしながら日本の詩を象徴、暗示という点で捉え、それがドイツにおいても形式は違っても詩表現の根源においては通じ合える、と考えていたのである。

一九七九年の『ヨーロッパ俳句選集』⁽²²⁾は、フツズイの博士論文「ドイツ近代抒情詩と東アジア」からの成果も取り入れて、日独両サイドの共同作業として画期的な業績である。ドイツの「ハイク」

について歴史的に概観するエッセイと二百五十句の選出されたハイク。それらの句にはドイツ語の原文と二人の俳人による日本語訳を併記している。二、三種類の訳を俳句として翻案して訳することで、相対化しつつ、詩心の共有を図り、いわば言葉を超えた連句的試みを行った。「ドイツ俳句は、日本俳句をもつばら模範とするという状況から解放され、今日かなり自立したものとなった。俳句がドイツ語のなかで将来にわたり一層磨かれ育てられてゆくことは確かである」（ゲロルフ・クーデンホーフ・カレルギーの序文）とあるように、現代におけるドイツ・ハイクの自立の証として、このアンソロジーは意図されていた。第二部は「季節ごとに」と題して季節ごとに句を並べて紹介している。ただし、多くのドイツ語ハイクは四季の觀念が希薄である。エッセイ「ヨーロッパにあたえた日本の刺激」には、俳句から影響を受けた例として、ビアバウム、リルケ、クラブント、モンベルト、ホルツ、ダウテンダイ、フロレンツ、ベトゲなどが挙げられている。

さらにフツズイは、形式として世界最小の抒情詩形式がドイツの詩人たちにはとくに魅惑的だったが、ドイツ語ハイクがドイツ人の耳にリズム感をあたえることはない。日本の詩は無韻だからであると述べる。また、翻訳・移植に際しては、二行の格言的短詩 *Epigramm*、一行の短唱句 *Spruch*、叙情的箴言 *Lyrischer Aphorismus*、三行詩のリトルネル *Ritornell* が頼りうる足場となるだろう。ブルンスやクーデンホーフ・カレルギーの俳句の形式理論もあるが、

第二次世界大戦後、俳句への関心が高いのは、その凝縮、簡潔、具象、自然との密着、透明感、パラドキシカルな暗示などによる、としている。選句された中には、ホルツ、モンベルト、カンツイウスがあり、ハイカイの人々として、ブライ、ゴル、リルケも選ばれている。さらに四〇年代末には俳句を取り上げようとする様々なグループが出現しているとして、ウィーン・グループのアルトマン、オコペンコ、ヴァイセンボルンなどを入れている。日本に來たことのあるギュンター・アイヒの「ハイク」も入っている。ただ、どの詩を「ハイク」と認定するかという基準は厳密ではないし、必ずしもここではそれを明確にしようともしていない。

最近では、特に俳句の協働性への関心がドイツでも高まっている。文学活動を朗読会やワークショップの場で行うことを好むドイツでは、閉じられた文学空間から開かれた空間へ文学を解放するという意味での日本の俳句が新鮮であるようで、実際にその実践も試みられている。たとえば連詩の試みでは、大岡信、カリン・キヴス、川崎洋、グントラム・フェスパールによる『ヴァンゼー連詩』⁽²³⁾がある。また、大岡信、谷川俊太郎、H・C・アルトマン（ウィーン・グループ）、O・パステイオルの『ファザーネン通りの縄ばしごベルリン連詩』⁽²⁴⁾は、西ベルリン市ベルリン文学館における一九八九年十一月九日の連詩創作の記録である。さらに、「ハイク」を生活詩、自然詩と位置づける試みも出てきている。

以上のことから、ドイツでは十九世紀末から俳句は紹介され、その後、一九二〇年にフランスのハイカイ・ブームの影響でブライ、ゴル、リルケらが「ハイク」に取り組むようになり、近代詩改革のひとつのきっかけにできた。そして、戦後は五〇年代に本格的俳句受容があり、やがてドイツ・ハイクが自立していったと考えられる。

二 ドイツとの関わりで見た日本における俳句 ——「象徴」「情調」を中心に——

前章で、ドイツにおける俳句受容とその「ハイク」としての自立を概略してきたが、一方、こうしたドイツの俳句受容と関連して、日本での俳句評価はどうだったのだろうか。両者の間には何らかの連動性があるのだろうか。一九二〇年代になると、ドイツ語圏における俳句受容の情報が日本にも知らされるようになった。たとえば、萩原朔太郎は「象徴の本質」でドイツ語圏での俳句評価を取り上げ、ゴルの言葉を俳句の前衛性の根拠とし、表現主義の詩が対象の本質を直感的に把握し、提示する東洋の象徴主義に近づいている、と解釈していることを取り上げている。⁽²⁵⁾一方、寺田寅彦は、西洋人には俳句は理解できないとして、俳句は日本独自のものと主張し、岡崎義恵は俳句を「情調象徴」として美学的に位置づけようとした。こうした主張からは俳句を国際的な抒情詩ジャンルの中で再考する

ことで、それを「日本的なるもの」の発現のきっかけにしようとしていたことが読み取れる。また、これと並行して俳句界でも、たとえば『層雲』がドイツ系の新ロマン主義を介して象徴主義を受容し、さらに表現主義的傾向も俳句の中に取り込もうとした。ここではないわば、西洋的前衛が日本の伝統と出会うことによつて近代詩における短詩型ジャンルの革新がもたらされていたとも考えられる。以下、ドイツの俳句受容と関連させて、日本における俳句再評価と近代詩の成立・発展について考察してみる。

二― 近代詩としての俳句

― 俳誌『層雲』とドイツ系象徴主義・新ロマン主義の受容

俳誌『層雲』⁽²⁶⁾（二九二―四四、四六―）の明治・大正期では、主宰者荻原井泉水のほか、雪山曉村（俊夫、ドイツ中世文学専攻）、三橋麻太郎、小牧健夫（海潮音）、青山郊汀（延敏、ドイツ・中欧抒情詩専攻）らがドイツ情報、特に、ドイツ・オーストリアの文学動向を紹介した。ホフマンスタールやヘルマン・バルなどの新ロマン主義や象徴主義的傾向を取り上げており、俳句を象徴主義的に捉えようとしていたとみられる。また『層雲』には最初の一年だけ大須賀乙字がいたが、彼は二句一章論を展開、碧梧桐に影響を与えた。一九〇八年の「俳句界の新傾向」で彼は、井泉水からドイツの言語学者ヘルマン・パウルの『言語学概論』における「言語は暗示にすぎず」という話を聞き、俳句は「暗示Suggestion」である、と主

張するようになったと述べている。ただ、彼は漢詩の素養があり、古俳句の造詣も深かった。伝統の方からも同じような発想があるなかで、彼の主張が展開されたということは、興味深い。関連して、一九〇六年、島村抱月が「俳句的標象」（『東京日日新聞』十月一日）で、客観を合図として主観の深さを示唆することを俳句的とした。これもヨーロッパの象徴主義からの流れを受けていると考えられる。『層雲』の中でドイツの「ハイク」事情について論及したものとしては、第十五巻第五号（一九二四）の青山郊汀「俳句の欧語訳に就いて」と第十六巻第十号（一九二六）の同じく青山の「Haï-Kai（イヴァン・ゴル）」がある。前者は俳句の翻訳についての文章で、言葉よりもリズム、内容より詩、概念より生命を重視すべきとする。また、最近の流行の一連詩や一句詩、表現派やダダの詩風にも通じるものがあるとし、俳句の世界文学としての可能性を示唆している。後者は、前述したイヴァン・ゴルの論文の訳とその解説である。「俳句は日本のもののみではなく、世界のものであるといふ事実」を認めていこうとする。また、「日本趣味に捉れないで、世界的でありたい」として、俳句を日本という民族性から解放した地点から表現すべきことを、このゴルの論を引き合いに出して主張している。後述する朔太郎の俳句に日本性という民族主義的方向でのゴル解釈とは一線を画した、コスモポリタンの俳句理解といえる。

『層雲』の内容分類を追っていくと、ジャンルとしてはアフォリズムや断片が目につく。ドイツ系の作家たちの格言的、箴言的断片集

におけるアフォリズム形式（ゲーテ、ノヴァーリス、シュレーゲル、ヘッベル、ニーチェ、ショーペンハウアー、ハイネ、リヒテンベルク、クラウス）が俳誌の中で好まれたというのも、短い形式という点でアフォリズムが俳句を受け皿にして受け入れやすかったためではないだろうか。

ちなみに、『層雲』の構成は「感想、論（評論）」「俳論、俳談」「小説、紀実（戯曲、小説）」「長詩、短歌（詩歌、俳句）」「俳句」「紀行、日記」「漫談、消息」「雑録、選評」というものが基本である。

アフォリズムは「長詩、短歌（詩歌、俳句）」の項目に入れられているので、アフォリズムが彼らの主張する自由律俳句と類縁なものとして受容されていたといえよう。また、ここでは西洋の近代詩の翻訳も積極的に紹介されていたので、俳句を短詩型の近代詩と位置づけようとしていたこともうかがえる。

二二 日本的なるものⅡ俳句

——萩原朔太郎、寺田寅彦、岡崎義恵

昭和期になると、萩原朔太郎は「象徴の本質」（『詩論と感想』、素人社、一九二六）でイヴァン・ゴールを引用し、日本文芸の「象徴」がヨーロッパの前衛である表現主義と近似性があると主張した。それどころか、『詩の原理』（第一書房、一九二八）の第五章「象徴」では、日本には早くから象徴が発達していた。西洋は近代に至って初めて象徴度の弱い浮世絵を通してはじめて象徴に目ざめた。本物

の象徴は日本にあるのであって、象徴主義は偽物でまだまだ説明的だ、としている。

また、寺田寅彦は「俳句の原理」（一九三五）で俳句における日本独特の自然観、季節の重要性、民族的記憶、形式の必然性を主張した。「連句の独自性」（一九三一）では、さらに西洋人は俳諧を理解しえない、特にドイツ人は、と述べている。しかし他方、「映画と連句」（一九三二）では映画が連句と同じ発想であることに着目し、新しい時代における俳句の可能性を指摘している⁽²⁷⁾。

文芸学者の岡崎義恵は「日本詩歌の気分象徴」（一九一六、卒論⁽²⁸⁾）で「象徴」の訳語の由来を説明し、「情調（気分 象徴）」をヨハネス・フォルケルトの感情移入説（『悲劇美の美学』、鷗外訳「審美新説」）や厨川白村の『近代文学十講』を参照して、論じている。「ヨーロッパ象徴思想の移入と伝統的象徴精神の覚醒」⁽²⁹⁾では、大正末に短歌・俳句に象徴主義が浸透したとしている。そして、それが日本の伝統を生かす一つの原理としての面を持つこととなったとし、やがて彼は日本固有の象徴主義を主張するようになる。近代抒情詩における象徴主義的傾向を、『新古今』からの白秋、『万葉』からの茂吉、幻想的・音楽的情調を信奉する朔太郎、水穂、無季・自由律の井泉水、イマジニズム、フォルマリズムの影響がある誓子、と分類している。また、「俳句の本質と近代の抒情」⁽³⁰⁾では、複雑な現代に対して、簡潔、スピード、映画、絵画的な形式が求められるが、それに俳句が適しているとして、俳句の近代的スピード文明の文芸

形式としての可能性を示唆している。

こうした大正から昭和にかけての詩人やドイツ系理論を受容した文学者・文芸学者による俳句再評価は、ドイツ語圏モダニズムにおける俳句受容とその「ハイク」としての展開と連動していたことが推測される。『層雲』では俳句を西洋の新ロマン主義や象徴主義、あるいはアフォリズムの移入によって改革しようとする意図がうかがえるし、「ハイカイ」の紹介もあった。また、岡崎は象徴精神において俳句をとらえ、西洋の美学理論からそれを説明しようとした。朔太郎は俳句の前衛性を、ゴルを引き合いに出して論じている。こうした俳句の「モデルネ」との関連付けが日本における俳句再評価に投影され、日本的なるものの意識化をひき起こし、その核としての侘び・さび・幽玄の強調、あるいは日本文化の禪的理解、象徴主義的理解を促進したと考えられる。

ちなみに、東北帝国大学には芭蕉研究会があり、ドイツ文学教授だった小宮豊隆が『芭蕉研究』（一九三三）を著している。また、同じく東北帝国大学に一時期いた木下李太郎は、かつてドイツ系新ロマン主義を受容したが、「俳諧と自然」（『俳句研究』、一九三五年三月号）で芭蕉を自然詩人だが、人間も閑却しないとして、その描写はしばしば高級の象徴主義になっているとしている。岡崎義恵も東北帝国大学にいたので、彼らの俳句理解に関連性があるのも決して偶然ではないだろうが、これについてはまた改めて論じてみたい。

三 「ハイク」の国際化と近代詩の変革

国際化が進むなか、日本の俳人が世界的ハイク普及に触発されて、俳句Ⅱハイクの世界的・国際性を強調することもあった。ここでは、「ハイク」の国際性の主張と試みを概観し、俳句と日本における近代詩の変革との関連を中心に、「ハイク」の可能性を考えてみる。

三ー 「ハイク」の国際化

高浜虚子は一九三四年渡欧した。『渡佛日記』（一九三六）によると、フランスで詩人ヴォーカンスに会うが、ベルリンでも講演会を行っている。帰国後、一九三八年に『ホトトギス』の後進として俳誌『俳諧』を創刊し、そこに「外国に於ける俳句及びHAIKAI」の項を設ける。ベルリン在住の山口青邨（せいそん）が「伯林便り」も連載した。虚子の句の仏、英、独語による解釈と翻訳が出され、独訳は手塚富雄（杜美王）とツアハルトが担当した。ちなみに、山口青邨の「ベルリン日記」は最近ドイツ語に訳された。彼はベルリンの工科大学に客員聴講生として留学、ナチスのドイツを体験している。虚子は一九三六年のドイツでの講演のことを、こう述べている、「ベルリンでは、ベルリン大学の日本語学科の教師や生徒が、俳句の話を聞きたくて要求を持ち出しまして、日独協会の会長であったベンケという人を初めとして多くの人々の集まった中で俳句の話をしました⁽³¹⁾」。さらに彼はこのヨーロッパでの「ハイク」についても

考察している。それによると、外国人に俳句を教える際に一番難しいのは「季節」であるとしている。西洋ではもっぱら音節の数のことが問題にされるが、季節のことは無視されることが多い。それは四季の移り変わりや自然の変化が世界的に見ても日本ほど恵まれた所はなく、日本では国民の間で四季や風景に対する関心が極めて高いためである。「それがつまり風景美であり、四季の変化をうたふのを専らにしてゐる俳句といふものを生んだ原因」(「日本独特の俳句」⁽³²⁾)だからだ、とする。彼はこのように、ヨーロッパの「ハイク」に触れることで日本の独自性を考察するようになり、そこにあらためて日本の「自然」の独特さを再確認したのである。だが、渡欧前には虚子は、西洋人が俳句がわからないという考え方は、否定していた。むしろ、日本人で誰がそれをわかつているのかと問う。また、過去、西洋人によって日本の美術工芸の価値が発見されたことを挙げ、西洋人でも日本をよく理解するようになれば、俳句はできるようになると述べていた(「西洋人に俳句の趣味は判らぬか」(一九三〇年九月)⁽³³⁾)。したがって、渡欧によって虚子はこうした俳句の国際性に対して限界を感じるようになったのではないだろうか。なお、虚子のドイツ旅行に際しては「素人」こと、独文学者の藤代禎輔のアドバイスを受けている。ベルリンではベルリン大学の日本の学生「ビュルガ姉妹」ともめぐり合う。またそこで、日本に来て「パンの会」に関わり、第一次世界大戦中は大分と習志野の俘虜収容所にいたフリッツ・ルンプにも会っている⁽³⁴⁾。

虚子はこのように、俳句の国際的普及を図るが、ただ季節・言語の希薄化は批判した。やはり、日本的なるものへのこだわりは強かったといわざるを得ないだろう。

戦時中では、詩による「交感」が日独同盟という政治的背景のもとに起こる。青山延敏(郊汀)編著『日獨詩盟』(南山堂、一九四三)には、ヒトラーと林銑十郎による序がつき、青山による「Haikai」、川路柳虹の「フランスに於けるHAIKAI」が収録されている。青山は、ハイカイから日本文化や民族性、伝統へまなざしを向け、古人の俳境を継ぐことを主張、日独の詩による交感をここで演出している。また、ドイツ・「ハイカイ」成立に貢献した者としてザイデル夫人、ゴル、ゲオルゲを挙げている。青山は詩人ゲオルゲから直接、教えを受けたと述べ、第一次世界大戦では、久留米のドイツ人俘虜収容所に通訳として勤務し、ドイツ人(カンツイウスか?)と「ハイク」を試みたと述べている。

このように、この時代にはドイツと日本のハイク交流とそこに通底する情調的結びつきが政治的に利用されるということもあつた。

次に、戦後のドイツ文学者のドイツにおける俳句受容への評価をみてみよう。『俳諧』のドイツ語訳者・手塚富雄は「日独修好百年と文学」で、「若いゴスマン氏は、ドイツ文学に俳句のジャンルを立てようと唱導し、実行している。翻訳するのではなく、ドイツ語で俳句的発想の短詩をつくるのである」⁽³⁵⁾と述べて、「ジャンル」としてのドイツ・ハイクの質に疑問を呈している。

また、同じ手塚富雄は「二つの詩世界」(一九五八、初出未詳)では「マンフレート・ハウスマンが日本の伝統短詩をドイツ語に訳した『愛と死と月夜』(*Liebe, Tod und Vollmondnacht*, übertragen von Manfred Hausmann, S. Fischer Verlag 1952) (……) 私たちがそれを読むと、ものたりないところが非常に多い。原作にくらべると、いったいにひからびていて趣きがない」と述べ、さらにドイツ語訳はエピグラムのようになっていて、一般的な人間感情に関するエピグラムであり、原句のもつ特殊な情趣はすべて捨棄されており、ここにあるのは普遍的な人生観である、としている⁽³⁷⁾。このように手塚は「ハイク」に対して、やはり物足りなさを感じており、逆に西洋的発想との違いの大きさを自覚し、そこから日本的なるものの再評価へと向かっていったと考えられる。ドイツ文学に造詣が深いが故に彼我の間のギャップの大きさが人一倍見えていたためであろう。ドイツの近代詩に触れてきたがゆえに、逆に、日本の詩・句の独自性を意識するようになるという日本のドイツ文学者たちの姿が見える。

また、同じく独文学者の高安国世は『リルケと日本人』⁽³⁸⁾の中の「リルケと日本人 補遺—リルケと俳句」で、オランダの独文学者ヘルマン・マイヤーが『繊細な経験』の「可視的なものの変身」という章で、リルケ自らが俳諧について語った言葉と、リルケ最晩年のフランス語の詩との関連に触れていることを、紹介している。

高安によると、リルケがもつとも俳句に関心を示したのは一九二〇年のN・R・F(『新フランス評論』九月号である。クーシユー

ら十人の詩人が俳諧と称する詩を発表し、巻頭にジャン・ポーランが日本の俳句紹介文を掲載していた。リルケはそれに刺激されて、Hai-Kaiと銘打つフランス語の三行詩を書いたとしている。しかし、高安はこれらの句に日本の俳句的要素を感じないし、手塚と同様、一般に欧米のハイクには日本の俳句とは異質なものを感じ、「理解し合うと言っても、結局は自分の体質になかったものだけを摂取し、異質なものはどうにもならないのではあるまいか」と述べている⁽⁴⁰⁾。

しかし、リルケにはとにかく俳諧の特徴を、彼の念願する芸術の究極的な価値や使命に合致するものと解していたことがうかがえるとして、マイヤーが最晩年のリルケのフランス語詩の特質を、一見形式では貧弱にみえても、単純なひかえめな形の中に充実がひろがり、超地上的な輝きに照らされている。目に見える世界がここでは、あとかたもなく精神的なものへと溶かされ、「内面的に変身」させられており、この意味において「目にみえないものの unsichtbar」となっていると解釈したことに言及している。そして、リルケ自身も最晩年に、「目に見えるものがひとつの確かな手に取られ、熟した果実のように摘みとられる。しかしそれはすこしの重みも持たないもの」というのは、それはそつと下に置かれるや否や、目に見えないものをあらかずように強いられる」からだとしている。高安はこのように、リルケの晩年の詩に俳句的要素を見て取り、そこに単なる形式模倣ではない、深い照応があることに注目していたのである。

以上のことから、俳人たちは俳句の国際化を唱えながらも、一方

で俳句の日本的なる特質にましますこだわったし、独文学者たちはドイツの「ハイク」の実践について形式的な面で厳しい評価を示しがちだが、リルケ研究の進展などを通して、徐々に「ハイク」の近代詩革新の役割に注目し始めていったといえるだろう。

三―ハイクの日本回帰と詩の変革

――リルケの「墓碑銘」翻訳比較を例に

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust

Niemandes Schlaf zu sein unter soviel

Lidern.

このリルケの「墓碑銘」はハイクであるという説がある。一九二五年の遺書に入れられたこの詩は、作られたのがリルケが「ハイク」を試みていた時期でもあるし、内容的にも対象に拘泥し、内と外、生と死の合一を表現していて、日本の俳句を彷彿させる。そこでここでは、このリルケの「墓碑銘」の日本での翻訳の変遷を例にとり、それをリルケ受容との関わりで跡付け、ハイクが日本の近代詩・現代詩の変革にも影響を与えていったことを示してみたい。

戦前にはリルケ受容は意外と多くない。茅野蕭蕭の『リルケ詩抄』（一九二七）には「墓碑銘」は入っていない。堀辰雄の「リルケ年表」（一九三五）にこの詩の訳があるが、彼はこれを二行で訳

している（「薔薇よ、おお、純粋な矛盾、幾重もの瞼の下に、／誰れのでもない眠りを味つてゐる悦び」。「リルケ雑記」『堀辰雄全集』第三巻、筑摩書房、一九七七。初出「リルケ年譜」『四季』、一九三五）。ただ、堀はリルケを西洋近代の詩人として理想化するばかりで、一方通行の受容だった。また、片山敏彦の『リルケ詩集』でも二行で翻訳している（『リルケ詩集』新潮社、一九四二）（「薔薇の花よ、おお、純粋な矛盾よ／たぐさんの瞼の下で、誰の眠りでもないことの逸楽よ。」）。片山もこれを「ハイク」とはみていなかったが、リルケ自身の東洋的・仏教的背景は指摘していた。堀と片山が二行詩で訳したのは、一時期この詩をドイツ語で二行で出版した詩集があつたためと考えられるが、リルケ自身は実際は三行で書いていた。当時フランスのハイカイが三行で書かれていたこととの関連がうかがえる。

戦後になると特に六〇年代にリルケと「ハイク」との関わりについての研究が進み（富士川、高安、マイヤー）、訳も簡潔になつていく。ただし、大山定一は四行で訳していた（『リルケの薔薇』、創元社、一九五二）（「おお薔薇 純粋かなしい矛盾のはなよ／はなびらとはなびらは 幾重にもかさなつて眼蓋のやうに／もはや誰のねむりでもない寂しいゆめを／ひしとつつんであるうつくしさ」）。

星野慎一は最初の訳（『リルケ詩集』岩波書店、一九五五。『晩年のリルケ』河出書房新社、一九六二）（「薔薇よ、おお きよらかな矛盾よ、／誰が夢にもあらぬ眠りを あまたなる瞼の蔭にやどす／歓喜よ。」）では、リルケは西洋の詩人で理解がむづかしいと述べていたのに、や

がてこれは「ハイク」ではないかと思うようになる。これもリルケと日本との関係が明らかになったためであろう。神品芳夫は「ドイツと俳句とリルケ」で「リルケは日本の近代詩に大きな影響をおよぼした人だが、リルケと日本との関係がすくなくとも完全に一方通行でなかったことを知るのは、やはり愉快なことである」（『詩と自然 ドイツ詩史考』小沢書店、一九八三）と述べている。他の訳では、句読点の使い方も個々の訳者で違うし、漢詩調のものもある。

Nienardの訳し方（「誰の「眠り」でもない」「誰でもないものの「眠り」」）にも違いがある。富士川英郎訳では（『リルケ選集』第二巻詩集二、新潮社、一九五四。手塚富雄編『リルケ』筑摩書房、一九五九。『リルケ詩集』新潮文庫、一九六三。『世界の詩29 リルケ詩集』弥生書房、一九六五。富士川英郎『芸術と人生』、白水社、一九九七）（薔薇とおお 純粹な矛盾 よろこびよ／このようにおびただしし臉の奥で なにびとの眠りでもない／といふ）、三行目を「といふ」として余情を残すことを試みているが、こうした試みもこの詩を俳句的に訳そうとする意図からなのかもしれない。さらに、最近では『ヨーロッパ俳句選集』などのように、俳句に翻案して訳すという試みも見られる（生と死の矛盾嬉しや薔薇の花」内田園生（『世界に広がる俳句』角川書店、二〇〇五））。

このように、リルケの翻訳者たちはリルケが代表するヨーロッパの近代詩が東洋的・日本的要素と交感しあうことの再評価の過程で、

自分たちの持つ詩形式にリルケのこの詩を近づけようとしていることがみて取れるだろう。一方で、西洋における俳句受容と「ハイク」の実践が日本で知られるようになると、日本の詩人たちが自らの内にハイクの要素を意識化し、それを自分たちの新しい詩や翻訳に導入しようとして、近代詩自体を「日本的なるもの」にしていたことも、推測できるのである。

おわりに

以上、本論では、ドイツにおける俳句受容とドイツ・ハイクの生成・自立、ならびにそれと連動する日本における俳句再評価を考察してみた。ドイツ・ハイクについての研究はまだ少ないが、実際にはそれはすでに一つの文芸ジャンルとして独自の形で定着している。必ずしも、日本の俳人たちが期待する伝統的俳句観に基づくものではなくたが、他方で、こうした「ハイク」の展開をみながら、日本の俳句がより自己意識を強めてゆき、さらには、その可能性に新たに気づくこともあったし（座としての文学、自然詩、生活詩としての俳句）、ときに日本回帰や民族主義的な主張につながることもあった。またその反面、リルケの「ハイク」の日本での受容の変遷にみられるように、ドイツでろ過されたハイク的特性がより普遍的な形で日本に回帰し、日本の俳句、ならびに日本の近代詩を革新していくひとつのきっかけとなったともいえる。日本の文芸ジャンルとしての俳句も、「ハイク」によって変容していったのである。

日独における俳句の影響と「ハイク」の発展にみるように、一般に異文化での自文化の評価が、自文化の特性を意識化させ、それを実体化することもある。その意味では、自文化は異文化と表裏一体の関係にあるといえる。それは、文化は相互の影響と交流において相互照射することでありしか発現しない、ということの一例ともいえるだろう。こうした双方向の影響関係をみる試みは、文化同士が相互照応しながら、個々の文化で自己意識を高める様を映し出すとともに、文化間に通底する要素を発見するのに有効であるともいえるのではないだろうか。

注

- (1) ドゥルス・グリューンバイン (Durs Grünbein, 1962-) は旧東ドイツのドレスデン生まれの詩人で、一九九五年にドイツで最も權威ある文学賞をすでに受賞したドイツで最も注目されている詩人である。彼は一九九九年と二〇〇二年に来日している。彼は日本の印象を俳句風の短詩にして発表している。(『ドゥルス・グリューンバイン詩集 墓碑銘・日本紀行』縄田雄二編訳、中央大学出版部、二〇〇四)
- (2) Günter Grass: *Fundachen für Nichtleser*. Göttingen 1997. 田舎の自宅での四季の風物にかこつけて心境を短詩で表現。三〜五行が多い。タイトルをつけている。
- (3) 加藤慶二『ドイツ・ハイク小史』、永田書房、一九九六。なお、

シュースターにも同様の解説がある。Ingrid Schuster: *China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925*. Bern 1977, S.11~S.55.

- (4) Hans Dieter Zimmermann: Ein Kukuluk ruft. Asiatische Einflüsse in der Lyrik von Arno Holz. In: *Text + Kritik* 121.
- (5) 加藤、前掲書、一五頁。
- (6) 『インゼル』に狂言の「花子」の翻訳がある。一九〇二年四月五月合併号。『インゼル』の編集者の一人で、かつ日本文学についての紹介も行っていたフランツ・プライのペンネームか？
- (7) 加藤、前掲書、一四—二四頁。
- (8) 『層雲』(復刻版、不二出版、一九九六) 第五卷第三号「詩作と郷土」にベトゲ「フスラム附近にて」あり。
- (9) 加藤、三三頁。
- (10) Sabine Sommerkamp: *Die deutschsprachige Haiken-Dichtung. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 1984.
- (11) Iwan Goll: Hai-Kai. In: *Die literarische Welt* Bd. 2, H.46. 1926, S.3.
- (12) Margret Buerschaper: *Das deutsche Kurzgedicht in der Tradition japanischer Gedichtformen Haiku, Senryu, Tanku, Renga*. Göttingen 1987.
- (13) Buerschaper, a.a.O., S.95.
- (14) Ebd.
- (15) Vgl. Schuster a.a.O.
- (16) Iwan Goll: *Das Wort an sich.: Neue Rundschau*. Nr.32. Berlin

- u. Leipzig Oktober 1921.
- (17) Schuster, a.a.O., S.52.
- (18) 『層雲』、前掲書、第十六卷第十号（一九二六年三月）
- (19) Buerschaper, a.a.O., S.94.
- (20) Vgl. Sommerkamp, S.37.
- (21) ハイク実作者のハイク集については、既出の加藤『ドイツ・ハイク小史』のほか、林正子「ドイツの俳句——ドイツ語圏の俳句受容とドイツ語 Haiku の展開」『國文学』（特集「俳句・世界の HAIKU」）、学燈社、二〇〇五年九月号（第五卷九号）に詳しいので、ここでは割愛する。
- (22) 坂西八郎、H・フツズイ、窪田薫、山陰白鳥編著『ヨーロッパ俳句選集』デイリーマン、一九七九。
- (23) 大岡信ほか『ヴァンゼー連詩』岩波書店、一九八五。
- (24) 大岡信ほか『ファザーネン通りの縄ばしこ ベルリン連詩』岩波書店、一九八九。
- (25) 参照、鈴木貞美『日本の文化ナショナルリズム』平凡社、二〇〇五。
- (26) 『層雲』、前掲書。
- (27) 『寺田寅彦』ちくま日本文学全集、一九九二。
- (28) 岡崎義恵『日本詩歌の象徴精神古代篇』（『岡崎義恵著作選』、宝文館出版、一九七〇）。
- (29) 岡崎義恵『日本詩歌の象徴精神現代篇』（『岡崎義恵著作集』第八卷）、宝文館出版、一九五九。
- (30) 岡崎義恵『近代日本の詩歌』（『岡崎義恵著作集』第十卷）、宝文館出版、一九六二。
- (31) 高浜虚子「俳句の講演」、『俳句の五十年』中央公論社、一九四二。
- (32) 『定本高浜虚子全集』第十四卷紀行・日記集、毎日新聞社、一九七四、二四二頁。
- (33) 高浜虚子『俳談』岩波書店、一九九七、五五頁。
- (34) 『定本高浜虚子全集』第十四卷紀行・日記集、前掲書。
- (35) 『手塚富雄著作集』第五卷、中央公論社、一九八一、四二二頁。
- (36) 『手塚富雄著作集』第七卷、中央公論社、一九八一、一一二頁。
- (37) 同書、一一四頁。
- (38) 高安国世『リルケと日本人』第三文明社、レグルス文庫、一九七二。
- (39) 参考、リルケとハイクについては、Herman Meyer (Amstelveen): Rilkes Begegnung mit dem Haiku. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*. 74. Band 2. Heft. Heidelberg 1980.で、マイヤーがリルケの詩への日本の俳句からの影響について詳細な分析を行っている。
- (40) 高安、前掲書、一六八頁。